

CENTRAL CONSERVATORY OF MUSIC

现代远程音乐教育丛书

曲式与 作品分析

李吉提/著

中央音乐学院

中央民族大学出版社

曲式与作品分析

李吉提

中央民族大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

曲式与作品分析/李吉提著. —北京: 中央民族大学出版社,
2003.4

ISBN 7-81056-765-9

I. 曲… II. 李… III. ①曲式学-高等学校-教材 ②音乐-作品-分析-高等学校-教材 IV. J614.3

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 022255 号

曲式与作品分析

出版者: 中央民族大学出版社

北京市海淀区中关村南大街 27 号 邮编: 100081

电话: (010) 68472815 68932751 传真: 68932447

印刷者: 廊坊人民印刷厂

发行者: 全国各地新华书店

开本: 850×1168 (毫米) 1/32 印张: 17

字数: 441 千字

版次: 2003 年 4 月第 1 版 2003 年 4 月第 1 次印刷

书号: ISBN 7-81056-765-9/J·44

定价: 68.00 元

版权所有 翻印必究

中央音乐学院
《现代远程音乐教育丛书》

策划编辑人员

策 划：王次炤 郭淑兰 袁静芳

主 编：袁静芳

副主编：和云峰 赵易天

编 委：(按姓氏笔画排序)

于 波 杨明英 林冬蔚

苗建华 和云峰 赵易天

修子建 袁静芳

序 言

中国共产党第十五次全国代表大会提出了跨世纪社会主义现代化建设的宏伟目标与任务，并提出以“科教兴国”的战略思想作为实现这一宏伟目标的基本方针，把教育的发展放在了整个中华民族振兴的突出位置。教育部又制定了《面向 21 世纪教育振兴行动计划》，把现代远程教育工程作为跨世纪教育改革和发展的重点工程之一，提出形成开放式教育网络，构建终身学习体系的目标。这一构想与目标，符合国际教育发展的共同趋势，是解决我国目前教育需求不断增长与教育资源相对短缺矛盾的有效措施。同时，也是贯彻党的十五大精神，落实“科教兴国”战略思想的重大举措。

中央音乐学院创建于 1950 年，已有 50 余年的教学历史，是我国国家级惟一的一所重点艺术院校和“211 工程”建设大学，对我国音乐教育事业的发展承担着重要的责任。为此，中央音乐学院于 1999 年 12 月 21 日成立了“现代远程音乐教育中心”（2001 年更名为“现代远程音乐教育学院”），2002 年 2 月 22 日中央音乐学院现代远程音乐教育学院被教育部审核批准为高等院校远程教育试点单位。

中央音乐学院现代远程音乐教育学院将通过远程音乐教育网络，把最新的、科学的、体系化的教学内容与方法，用最快、最有效的方式传递到全国的各个地区，促进全国音乐教育的民主化（即普及化，特别关注边远地区）、终身化（具有高度灵活性，不受校园教育的地域、时间、年龄限制）、多样化（面向社会音乐文化领域中多层次人才的知识需求）、个性化（创造精神与实际

能力的提倡与培养)、国际化(目前的跨地域教育,为以后跨国域教育创造条件)建设,使中央音乐学院在我国音乐教育事业的建设中,发挥更为积极的、创造性的重要作用,不断增强我国音乐教育在国际音乐教育领域中的地位,为全民族文化素质的提高做出应有的贡献。

为了多渠道促进我国各层次专门音乐人才的成长,适应社会主义现代化音乐文化事业发展的需要,提高在职音乐教师、音乐编辑、音乐研究、音乐管理人员的音乐理论素质与创新精神,以及社会实践能力,培养在音乐学方面具有一定学术水准和系统专业知识的音乐人才,现代远程音乐教育学院将根据网络开设课程的需要,编辑出版《现代远程音乐教育丛书(含电子课件)》。丛书的内容除中央音乐学院多年教学积累的传统优秀课程,如中国古代音乐史、中国近代音乐史、西方音乐史、20世纪西方音乐、环球音乐采风、中国民间歌曲概论、中国传统器乐概论、音乐美学基本问题、音乐表演艺术概论、钢琴、合唱与乐队指挥、基本乐理、视唱练耳、和声学、曲式与作品分析等等课程外,还将推出一批社会发展前沿的新兴学科及社会急需课程,如电子乐器演奏法、电脑音乐制作与乐队编配、应用音乐心理学、音乐治疗学、音乐商品与艺术管理、中国兄弟民族音乐文化、中国汉传佛教音乐文化、中国藏传佛教音乐文化、中国南传佛教音乐文化、中国道教音乐文化等等课程,并将在音乐教育学与社会实用音乐领域逐步展开教育丛书的撰写工作。丛书的撰写除主要依靠本院从事多年教育工作的一批教授外,亦将聘请国内、外有关专家、学者共同参与丛书的写作工作。

《现代远程音乐教育丛书》主编 袁静芳

2002年8月

前 言

本教程是根据中央音乐学院远程音乐教育学院的课程安排编写的。按十六讲的课时，简要地讲解一些研究生所必须掌握的专业基本知识。为了方便学生自学，教程中有些技术性强，而又比较难获得教师指导的部分，将作为重点内容进行详细讲解，而对那些在各种专业书中都能查到的内容（诸如对著名交响套曲的介绍等），就只作粗略介绍。

为了便于教学，该教程的每一章节，均附有少量谱例和与谱例相关的音响片段，但不包括在国内很容易找到的曲目，特别是那些人所共知的中国曲目。这当然并不意味着后者不应受到重视，也不意味着学生不需要再对乐曲的整体状况进行观察和把握。

鉴于本人在学校担任有较繁重的教学和科研任务，在撰写教程的过程中，实在感到时间紧促，虽然很想尽心尽力，却难如人愿。现在写成的教程，也只能应急或作为初稿使用，希望今后有机会使之逐步完善起来。

李吉提

2002年9月

目 录

第一章 绪论	(1)
第一节 概述.....	(1)
第二节 音乐语言的表现作用.....	(2)
第三节 乐思的发展和音乐的结构功能.....	(18)
第四节 曲式体系的形成与曲式组合原则.....	(35)
第二章 单一部曲式	(38)
第一节 概述.....	(38)
第二节 乐段.....	(42)
第三节 单一部曲式中的展开功能.....	(57)
第四节 复乐段、三重和多重乐段结构.....	(65)
第五节 一句一部曲式.....	(79)
第三章 单二部曲式	(86)
第一节 概述.....	(86)
第二节 并列单二部曲式.....	(87)
第三节 再现单二部曲式.....	(95)
第四节 与单二部曲式有关的其他问题.....	(100)
第四章 单三部曲式和其他单曲式	(104)
第一节 概述.....	(104)
第二节 再现单三部曲式.....	(106)
第三节 并列单三部曲式.....	(130)
第四节 单三部五部曲式和双三部曲式.....	(134)
第五节 单三部曲式与其他曲式原则的结合.....	(140)

第六节	与再现单三部曲式有关的中介性曲式·····	(155)
第七节	其他单曲式·····	(169)
第五章	复三部曲式与复二部曲式·····	(175)
第一节	概述·····	(175)
第二节	复三部曲式的第一部分·····	(179)
第三节	复三部曲式的中部·····	(190)
第四节	复三部曲式的再现部·····	(207)
第五节	复三部曲式复杂化问题概述·····	(221)
第六节	复三部曲式结构中的其他问题·····	(231)
第七节	复二部曲式·····	(241)
第六章	回旋曲式·····	(256)
第一节	概述·····	(256)
第二节	单式结构的回旋曲·····	(261)
第三节	复式结构的回旋曲·····	(273)
第四节	组曲性的回旋曲·····	(290)
第五节	回旋曲式与其他曲式的相互渗透·····	(298)
第七章	变奏曲式·····	(305)
第一节	概述·····	(305)
第二节	固定基础变奏·····	(306)
第三节	主题变奏·····	(316)
第四节	双主题变奏·····	(324)
第八章	奏鸣曲式·····	(334)
第一节	概述·····	(334)
第二节	奏鸣曲式的呈示部·····	(344)
第三节	奏鸣曲式的展开部·····	(365)
第四节	奏鸣曲式的再现部·····	(376)
第五节	奏鸣曲式的引子和尾声·····	(388)
第六节	奏鸣曲式的变体·····	(405)

第九章 回旋奏鸣曲式 ·····	(436)
第一节 概述·····	(436)
第二节 回旋奏鸣曲式的呈示部·····	(437)
第三节 回旋奏鸣曲式的中部·····	(441)
第四节 回旋奏鸣曲式的再现部·····	(447)
第五节 与回旋奏鸣曲式有关的一些问题·····	(451)
第十章 套曲曲式 ·····	(457)
第一节 概述·····	(457)
第二节 古组曲·····	(458)
第三节 新型组曲·····	(466)
第四节 奏鸣、交响套曲和器乐套曲的其他组织 形式·····	(474)
第五节 声乐套曲概述·····	(489)
第十一章 单乐章混合、自由曲式 ·····	(495)
第一节 概述·····	(495)
第二节 自由曲式·····	(497)
第三节 与奏鸣套曲有关的单乐章混合曲式·····	(505)
教材谱例 (一览表均为片段) ·····	(513)
曲式与作品分析教学大纲 ·····	(522)
参考书目 ·····	(526)
后记 ·····	(527)

第一章 绪 论

第一节 概 述

音乐的曲式属于音乐作品的形式范畴，但它不是音乐形式的所有方面，其研究的对象，主要还是音乐形式中属于框架结构的那些内容。传统曲式学总结了被历史所公认的音乐作品的主要组织结构类型，特别集中了西方所谓共性写作时期创作的主要成果，并根据它们不同的结构特点进行过系统化的分类。《曲式与作品分析》课继承了传统曲式学以教授系统的曲式结构类型为主线的作法，但比传统曲式学更注重对作品的音乐语言风格特点，包括音乐材料的构成和内在联系等微观分析内容，以便更好地把握音乐表现的各个层面。

鉴于学校设有音乐史、音乐美学等音乐学专业的课程，又设有和声、复调和管弦乐配器法等课程，为了避免在教学内容上的重复，《曲式与作品分析》课的分析角度，将侧重在作曲技术理论范畴。而在作曲技术理论的各学科中，本教程的教学重点又更集中于音乐结构技术理论方面。所以，该课虽然不要求全面、系统地分析作品的和声、复调或配器技术，但要求学生具备以上学识，以便将有关内容作为音乐语言要素进行综合观察，并根据其在具体作品结构中所起的作用做出重点分析。

传统曲式学虽然对历史上的音乐结构法则进行过系统化的规范，但世界上却没有绝对统一的方法、模式。因为作曲家在创作时，对利用和发挥各音乐要素的偏好各不相同，所以也没有绝对格式化的分析方法，我们只能是根据具体作品进行针对性的分析。

音乐分析应从宏观入手，逐步深入到细节。在音乐构成的各要素中，曲式是支撑骨骼，调布局和和声功能布局是宏观环节，其他要素一般多属于微观分析。宏观和微观是互为表里的综合体。分析与综合相辅而成。

世界上就有不会飞的鸟，而有会飞的鱼，还有难以归类的鸭嘴兽等，所以建议学习作品分析时，要正确把握一般与个别，类型与典型的关系。

第二节 音乐语言的表现作用

「谱例 1：贝多芬《第 1 交响曲》谐谑曲乐章的开始部分；谱例 2：柴可夫斯基《第 6 交响曲》第二乐章中部；谱例 3：德彪西的钢琴曲《小黑人》第一部分；谱例 4：肖邦的 A 大调《波罗奈兹舞曲》作品 40 之 1；谱例 5ab：贝多芬《第 5 交响曲》第一乐章和第四乐章的主题；谱例 6：格里格《皮尔·金特》第一组曲中的《朝景》；谱例 7：格里格《皮尔·金特》第一组曲中的《阿瑟之死》；谱例 8：拉索无伴奏合唱《回声》；谱例 9：柴可夫斯基《F 大调变奏曲》作品 19 之 6 中的“第 5 变奏”；谱例 10：柴可夫斯基《F 大调变奏曲》“第 6 变奏”。（注：本教程各章节谱例均为片断）」

音乐是听觉艺术，音乐作品所用的各种声音材料，都可纳入音乐语言要素这个总概念中。但真正音乐语言的生成，常常需要多种音乐要素的相互配合，以形成一种能够表情达意的体系，即音乐语言。音乐语言的构成要素主要包括：旋律线、节奏、节拍、速度、调式、调性、和声、音区、音强（力度）、音色、演奏（唱）法、织体等。

1. 旋律线

即单声部乐思进行。这里主要是指由音程的连续和进行方向所构成的各种旋律线（如级进或跳进的上行线、下行线或平行

线，以及由此派生出来的锯齿型、波浪型等千变万化的旋律线），它们在作品中，总是与节奏等其他要素结合起来表达乐意的。

不同旋律线可以用来表现不同感情。

如趋向于音响明亮和力度增长的上行旋律，经常用以表现人的振奋和积极向上之情（见谱例 1：贝多芬第一交响曲谐谑曲乐章的开始部分）：

谱例 1：

而趋向于音响松弛和音响柔和的下行旋律则常常用以表现抒情或忧伤（见谱例 2：柴可夫斯基《第 6 交响曲》第二乐章中部）：

谱例 2：

旋律线有时也用以模拟自然音响或描写大自然。如贝多芬笔下的田园风光、暴风雨之夜等。在圣·桑的《动物狂欢节》或普

罗可菲耶夫的《彼得与狼》中，许多动物角色的主题旋律都带有明显的模拟性质。甚至现代作曲家梅西昂的《异国之鸟》中有关鸟鸣的旋律，是作曲家本人根据鸟鸣纪录下来的。

浪漫主义时期，在用旋律语言宣泄感情方面达到空前的高峰。如那些大起大落的旋律线成为作曲家表现心潮起伏，大喜大悲的常见音乐语言要素之一，而那些细腻的，被华彩装饰了的旋律线则表达了浪漫主义作曲家们所向往的诗一般的意境、梦幻……（可参见第二章第三节谱例2肖邦《 b 小调钢琴奏鸣曲》第一乐章副部主题、第四节谱例4拉赫玛尼诺夫《第二钢琴协奏曲》第一乐章的主部主题以及第五章第五节谱例1柴可夫斯基幻想序曲《罗米欧与朱丽叶》中的副部主题等）。

中国音乐有通过旋律表述乐思的传统和自己的特色、优势。但其内容之丰富已无法在此教材中进行概括。所以，它们应作为专门课题另行研究。

2. 节奏

节奏是长短不同和强弱不同的音的组合方式。它们是音乐的“骨骼”，经常赋予旋律线以鲜明的性格。

如德彪西的钢琴曲《小黑人》是一首非常生动的小曲，它带有黑人歌曲的五声性旋律、切分性的舞蹈节奏特点，而半音化的音乐表述则使人联想到源于美国黑人的勃鲁斯（blues）音乐风格（见谱例3）：

谱例3：

The image shows a musical score for Debussy's 'Le petit nègre'. It is in 2/4 time and marked 'Allegro giusto'. The score consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. Dynamic markings include 'f' (forte), 'marcato' (marked), and 'dim.' (diminuendo). The score is presented in a standard musical notation style with a key signature of one flat.



节奏有时也具有相对独立的表 现作用，即节奏主要不是与旋律线结合，而是与各种音响、音色相结合来完成音乐的表述。在非洲、亚洲等许多地区都存在大量的打击乐或主要通过节奏语言构成的音乐段落。如：中国戏曲音乐中的锣鼓段等。

节奏重音在节奏中，占有明显的表现优势。例如：一些节奏重音标识着乐句或乐节的开始，另一些节奏重音，用以强调特殊的语气、动作，被有些人称为感情重音。这些为了表现需要，而在弱拍设强音的节奏处理，与生活中的动作节奏、语言节奏都保持着直接和最密切的关系，如聂耳《铁蹄下的歌女》中“尝尽了人生的滋味”一句，在“尽”字上的切分重音，即感情重音。

在更宽一些的概念中，节奏也可以是指整个作品的段落比例平衡关系，即所谓“整体节奏”的进展或布局。

3. 节拍

当音乐的节奏按照某种时值长度和轻重关系进行有序的组织时，就形成了节拍。所以，节拍即对音乐时值、节奏的逻辑组织。

①传统的节拍按照等长度时值（即每一小节的音乐拍数是相同的）和周期性的节奏律动（每小节第一拍为重音）对节奏进行

分组。如：2/2、4/4、2/4、6/8、3/8 等，体现了节奏分组中的有序循环。

②现代音乐中的各种变节拍，也常反映为另外一些数列控制。如：斯特拉文斯基的《春之祭》中就有等差数列节拍等，被西方视为现代手法。而类似的数列节拍在中国的传统音乐中早就存在了（如《金橄榄》《鱼合八》等）。

节拍有时还可能通过交替对位来增强其表现力和趣味性，如阿连斯基的钢琴曲《固定低音》左手是按 4/6 拍节奏律动循环，右手却按 5/4 拍演奏，很有特色；特定的节奏、节拍可能具备特定的体裁特征，如圆舞曲、马祖卡、波罗奈兹都是三拍子，但圆舞曲的强拍在小节第一拍，马祖卡的节拍重音在第二拍，而波罗奈兹的特定节奏更给人一些进行曲似的感受。从而也使三种舞曲获得了完全不同的风格特点和气质，如肖邦的 A 大调《波罗奈兹舞曲》作品 40 之 1（见谱例 4）：

谱例 4：

Allegro con brio

The image displays the first two systems of the musical score for Chopin's Polonaise Op. 40 No. 1. The score is written for piano and consists of two systems of music. The first system begins with the tempo marking 'Allegro con brio'. The right hand (treble clef) plays a melody with eighth notes, while the left hand (bass clef) plays a bass line with eighth notes. The second system continues the piece, featuring a triplet in the right hand and a triplet in the left hand. The score is in A major and 3/4 time.



不同民族的音乐在节奏、节拍上也有各自的一些偏好。

4. 速度

快速常与兴奋等心理表现和音乐积极的运动功能相联系，慢速常与思索、抒情等音乐表现和音乐的平和、稳定功能相关。古典交响套曲的第一乐章常常采用快板即出于积极的动力性需要。

中国传统音乐中经常使用的“散—慢—中—快—散”等速度布局来结构音乐，这也属于通过速度组织来表现乐思。诸如此类的中西音乐速度变换布局，也可以看成是一种宏观节奏。

5. 调式、调性

调式是指各种音高关系的体系，如西方的各种大、小调式和东方的五声、六声调式等。调式的表现力首先通过音的进行和停顿来形成调式功能运动。调式的另一方面在于它的风格和色彩。

西方中世纪的多种调式在民间和宗教音乐中大量存在，如伊奥利亚（Ionian）大调式；爱奥利亚（Aeolian）小调式；混合里底亚（Mixolydian）大调式；里底亚（Lydian）大调式；多里亚（Dorian）小调式；弗里几亚（Phrygian）小调式；以及洛克利亚（Locrian）调式等。其中，任何调式体系一旦改变音程关系都可能出现调式交替。

西方中古调式经过古典乐派时期的规范，变成了以自然大调、和声大调、自然小调、和声小调为主的四种调式，它们概括了原有各种调式的主要色彩，大调式的明朗、抒情和阳刚之气，